L'ART SACRÉ

Revue mensuelle



Saint-Rouin-en-Argonne

3-4

Novembre-Décembre 1961



Saint-Rouin se trouve à 8 km au sud des Islettes, qui sont sur la route de Paris à Verdun,



Le Père Rayssiguier architecte de Vence et de Saint-Rouin

Rien ne préparait le père Rayssiguier, avant son entrée en religion, aux tâches qu'il assuma dans la création des chapelles de Vence et de Saint-Rouin. Après des études de philosophie en Sorbonne, il entre à vingt-trois ans, en 1943, au noviciat dominicain, ignorant rigoureusement tout, non seulement de l'art de construire, mais encore des orientations esthétiques les plus simples. C'est au couvent d'études, trois ans plus tard, qu'il découvrira la peinture, à l'occasion d'une exposition d'une trentaine de toiles de Bazaine, Lapicque, Estève. A partir de ce moment, il consacrera une grande partie de son temps en études sur l'évolution, en Europe, des structures de la peinture, de l'architecture, de la musique, du théâtre, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours. La période pré-



romane fut pour lui la base de toutes ses références ultérieures. Aidé par le travail de ses aînés de L'ART SACRÉ, il s'attacha moins à démonter des mécanismes explicatifs de décadence, à réaffirmer les possibilités sacrales des grands maîtres contemporains, à analyser les impératifs liturgiques dans les programmes de construction, qu'à reprendre, sans cesse, les leçons qui se dégageaient de l'œuvre de Le Corbusier et des architectes suisses.

Les hasards géographiques d'une convalescence, à la fin de 1947, l'amenèrent à entrer en contact avec Matisse et, par l'intermédiaire des sœurs dominicaines de Vence, il se trouva appelé à dresser les plans d'une chapelle où, initialement, Matisse devait n'exécuter que les cartons d'un vitrail. Une collaboration quasi quotidienne pendant près de trois années devait être une école dont on peut suivre les classes successives en parcourant les centaines de pages rédigées, jour après jour, par le père Rayssiguier, pages qui constituent la source essentielle pour connaître la dernière partie de la vie de Matisse et pour le connaître lui-même.

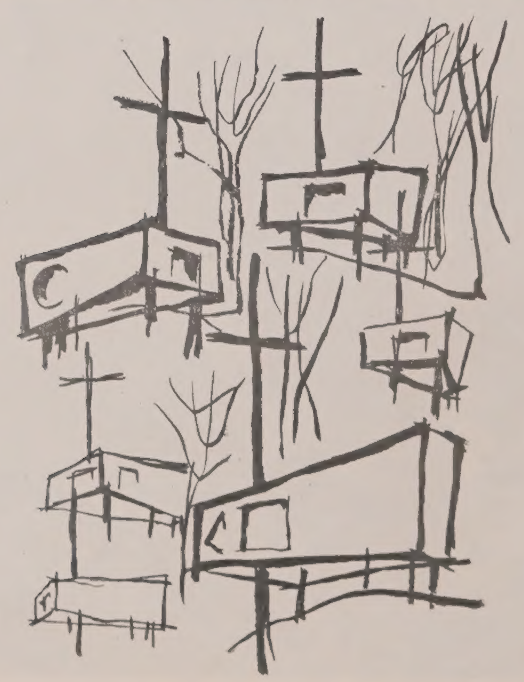
Un accord initial sur le matériau, les couleurs, le thème de la Jérusalem céleste pour les vitraux, l'importance relative du chemin de croix, le choix des emplacements pour la Vierge et saint Dominique se firent aisément. Matisse était très désireux de respecter toutes les exigences canoniques et liturgiques et même de traiter dans une ligne iconographique « traditionnelle » une Vierge que l'on voit « en dehors du temps », que l'on n'a pas « envie de tutoyer ». Au souci du frère Rayssiguier (13 avril 1948) : « Ne pas céder un pouce de l'ambiance chrétienne mais garder le maximum de Matisse », répondait la certitude de Matisse : « Je suis rempli de l'espoir de faire une œuvre absolument pure au point de vue spirituel et au point de vue plastique. »

Mais des divergences, peu à peu, allaient se faire jour : « Je réalise petit à petit que ce que Matisse voit est très différent de ce que je voyais et que c'est bien meilleur » (24 juin 1948). Plus loin, il note : « Atmosphère quelque peu tendue parfois, sans doute parce que chacun a son idée, ses difficultés de maladie, ses exigences. » A la fin de ce même mois de juin, le frère Rayssiguier, après six mois de travail et deux avant-projets, propose à Matisse de s'effacer, le principal étant acquis : l'esprit général du bâtiment et le programme



de la lumière de Vence à l'humide Argonne...







iconographique. Le frère Rayssiguier voit longuement le père Couturier et l'un et l'autre tombent d'accord pour proposer à Matisse de faire appel à Le Corbusier. Matisse réagit assez vivement, ne voulant pas se séparer du frère Rayssiguier et renoncer à ses plans, acceptant simplement que Perret donne son avis sur les projets en cours. Le choix de Le Corbusier n'a pas ici un intérêt anecdotique. Le frère Rayssiguier est de plus en plus imprégné des valeurs de Le Corbusier et, dans toutes les solutions à adopter, deux univers artistiques s'affrontent, que ce soit pour la hauteur et la forme du plafond et du clocher, ou pour l'extérieur du bâtiment (médaillon, céramique, carrelage). Le frère Rayssiguier devait découvrir, dans les discussions soulevées par le problème du carrelage des dépendances, ce qu'était le Matisse « tout pur » : « Trouver *une* valeur qu'on met *partout* et qui prend alors une valeur qui vaut particulièrement dans chaque élément, et juste ce qu'il faut, en assurant une force et une simplicité étonnantes. » Cette recherche, par approche d'*une* valeur remettant sans cesse en cause jusqu'aux volumes initiaux de la chapelle, heurtait dans le frère Rayssiguier son attachement aux tracés régulateurs et aux gammes du modulor.

A la fin des travaux d'exécution (dirigés presque de bout en bout par lui), le frère Rayssiguier devait s'interroger sur la plus grande liberté qu'aurait apportée à Matisse un architecte qui se serait davantage mis au service du peintre et du verrier. Au plan de la conception, on peut en effet poser la question. Les difficultés d'exécution n'en auraient pas été moindres, car la solution idéale aurait été, toujours au jugement du frère Rayssiguier, de raser la chapelle plusieurs fois pour permettre à Matisse de manier murs, vitraux, céramiques comme la matière de ses tableaux et de ses papiers découpés. La chapelle de Vence, au-delà de ses enseignements techniques, de l'école de perfection qu'elle avait été (« Avec Matisse, il faut toujours faire les choses le mieux possible »), apportait au frère Rayssiguier la révélation de ses options plastiques les plus profondes : « La chapelle m'aura aidé à me découvrir, mais précisément dans une vision tout autre que Matisse. Cela (...) a joué non pas sur la possibilité de faire faire à Matisse de l'art sacré, ce qui est la manche majeure

et qui est gagnée, mais sur le fait que, personnellement, je n'ai pas la vision plastique de Matisse et suis parfaitement passé à côté de sa façon à lui d'être monumental. »

Rentré au Saulchoir pour achever ses études et être ordonné prêtre (juillet 1953), le père Rayssiguier allait poursuivre ses recherches sur les problèmes posés par l'art sacré contemporain. Il travaillait avec de nombreux dossiers, recueillant les photos de végétaux, d'animaux, d'enfants, et ses cartons étaient apparemment très éclectiques : haute couture, avions, bateaux, barrages, machines, patinage artistique; mais ces gros dossiers bourrés de notes ne visaient pas une documentation exhaustive, il s'attachait surtout à ce qu'il appelait les « cas majeurs », préférant passer plusieurs jours à tourner autour d'un bâtiment vivant, que visiter des musées et des expositions. Pétri de scolastique, vomissant l'idéalisme philosophique, il menait au couvent une vie intellectuelle très solitaire. Il était l'homme le moins fait pour travailler en collaboration de création. Fanatique d'un système, on pouvait l'acculer, à l'extrême limite, à reconnaître qu'il existait, en des domaines contingents, d'autres systèmes de valeurs que le sien, mais son souci de sauver l'intégralité d'un « parti » l'amenait rarement à composer. Le sens des êtres humains, moins développé spontanément chez lui que le sens du matériau, ne l'aidait pas non plus à accueillir la vérité d'autrui.

Des liens fraternels, favorisés par un voisinage de cellule, me donnèrent l'occasion de lui proposer, en septembre 1953, puis en janvier 1954, de s'intéresser au problème de Saint-Rouin (ou de Bonneval) : un ermitage-pèlerinage à aménager, autour d'un oratoire à rebâtir, dans un lieu de culte païen christianisé depuis plus d'un millénaire. D'emblée on voyait qu'un plan de chapelle, pour lui, ne partait pas d'un croquis de façade (ou même de fenêtre), comme j'avais vu procéder jusque-là quelques architectes sollicités pour Saint-Rouin. La chapelle dilatation de l'autel, la structuration du volume par les trois lieux sacramentaires que fixait le programme (baptême, pénitence, eucharistie), furent les cruciales étapes de travail qui ne vinrent qu'après une longue imprégnation à l'ermitage et le choix de l'implantation. Méfiant à l'égard des croquis, c'est à travers l'élaboration de deux maquettes successives qu'il modela l'essentiel des volumes, traduisant, grâce à des échelles de nombres, proches du modulor mais différentes de lui, toutes les mesures mises en œuvre. Dès le premier jour il savait à qui il s'adresserait pour les vitraux de cet oratoire d'ermite : à Kimié Bando. La participation de celle-ci ne devait pas d'ailleurs se limiter aux vitraux, sans pour autant remettre en cause l'essentiel des formes et la jalouse prééminence de l'architecte qui, en réaction contre tant d'auteurs qui ne sont que des signatures, tendait à confondre en lui les rôles de ceux qui lui avaient commandé les plans et de ceux à qui en était confiée l'exécution.

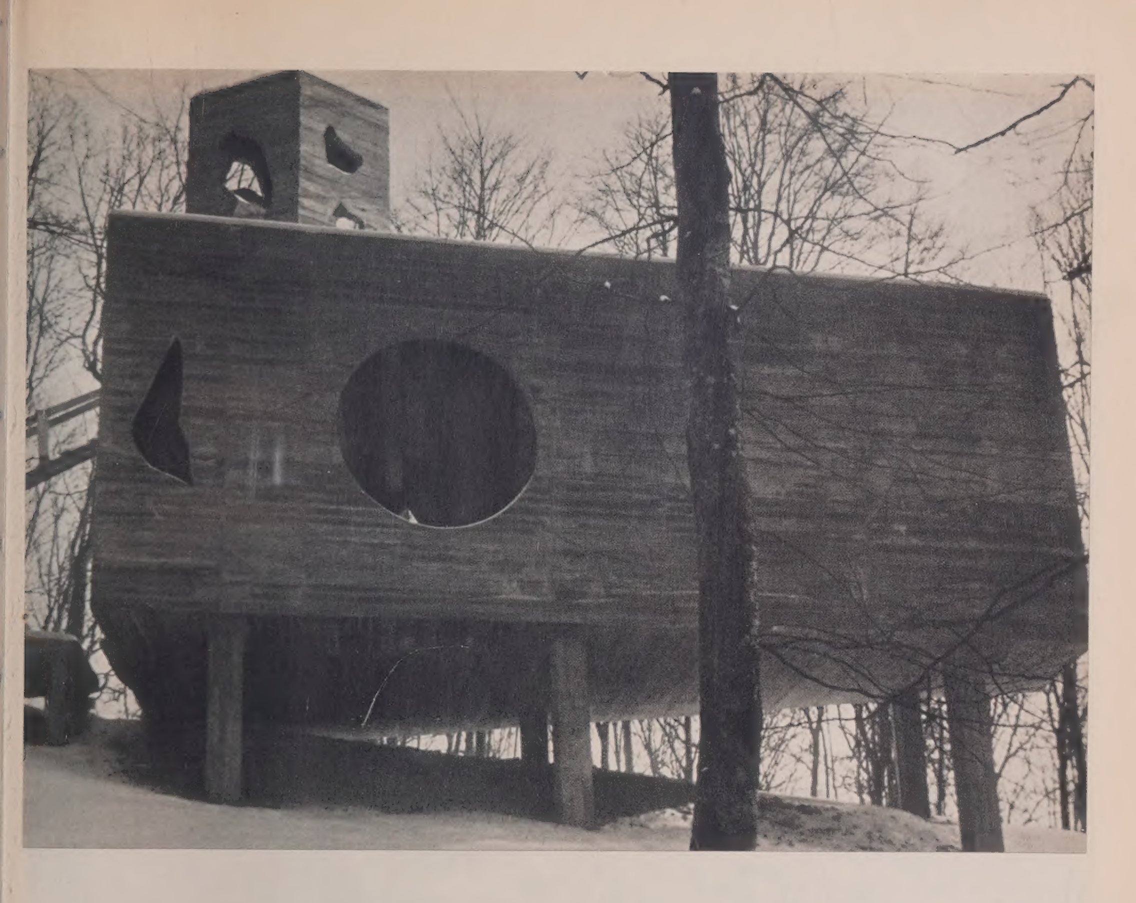
La maquette, adoptée d'emblée avec enthousiasme par l'abbé Hannequin, chapelain de l'ermitage, trouva un accueil aussi empressé près de l'évêque de Verdun, Monseigneur Petit, en mai 1954. Les travaux, au rythme d'un financement besogneux, s'échelonnent jusqu'en 1961. Le père Rayssiguier, depuis longtemps malade, usa beaucoup de ses forces, par de très mauvais temps, sur le chantier. Son décès, le 4 décembre 1956, survint quelques mois après l'achèvement du gros œuvre. Non seulement l'essentiel architectural était assuré, mais le père Rayssiguier laissait un *Rapport technique* destiné à fournir aux pèlerins, aux amis, aux curieux de Saint-Rouin des éléments objectifs de jugement sur son œuvre. Ce *rapport* ne devait pas être le seul élément de dialogue entre l'architecte et les fidèles. A notre connaissance, dans aucun autre chantier il n'a été déployé autant d'efforts pour « introduire » le public par des visites commentées, des conférences, des expositions et des brochures. La tâche était rude pour l'abbé Hannequin, seul au milieu d'un clergé ricanant et d'un public pétitionnant contre le « béton sans âme ». L'évêque de Verdun, inflexible, devait catégoriquement intervenir pour défendre l'œuvre :

« Dire que la chapelle du père Rayssiguier sera un bloc de béton « sans âme » et que d'ailleurs le béton est « satanique », ce sont là des slogans enfantins. Le béton est, par nature, une coulée, un bloc : c'est simple honnêteté que de respecter sa loi. Rien de satanique à cela. (...) Le béton est le matériau de notre siècle. Employé avec sincérité, il est tout aussi capable de chanter la gloire de Dieu que les fausses pierres taillées, les bois peints en marbre et tout le « toc » qu'affectionnèrent nos devanciers.

« En fait, c'est nous qui sauverons l'authentique patrimoine de Saint-Rouin. Ce qu'y a ajouté le XIXᵉ siècle est exactement dans le goût des statues, des lustres, des lampadaires, des appliques, etc., dont la même génération a encombré nos églises et chapelles, sans profit certain pour la piété. Seulement, voilà, refuser cette pacotille est un crime aux yeux de quantité de bonnes gens : nous avons toujours vu ça; défense d'y toucher; on ne va tout de même pas nous changer la religion !

« Il faut penser au bon peuple chrétien, c'est entendu; mais on n'est pas obligé de le suivre dans toutes ses appréciations. Voyez où vont ordinairement ses préférences. »

Derrière cette cabale anti-béton il y avait peut-être un préjugé ancien (Alain, trente ans plus tôt,

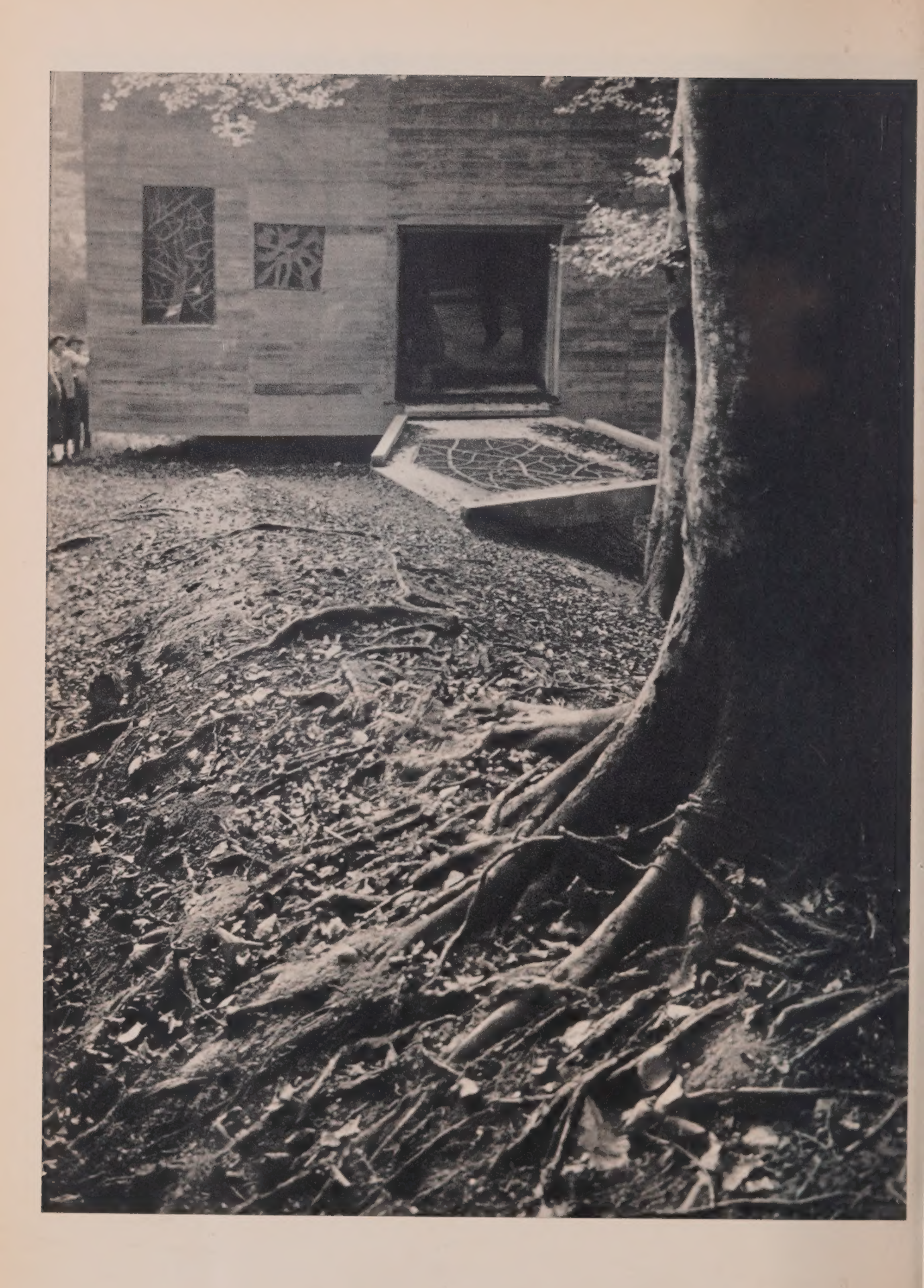


disait : « Le ciment armé ne donne rien de beau; ce n'est qu'un plâtre durable»), mais aussi la nostalgie d'un régionalisme conçu comme l'utilisation exclusive du bois. Le père Rayssiguier n'avait-il pas assez pourfendu ce régionalisme de planches en Savoie, de tuiles romaines en Provence, de galandages et de torchis en Ile-de-France? La naturalisation d'une œuvre d'art dans une région caractérisée venait, pour lui, de l'intégration du bâtiment dans les masses du paysage en tenant compte de la lumière locale, peut-être aussi, plus secondairement pour l'exécution, d'une vieille main-d'œuvre autochtone. Elle n'avait pas manqué en Argonne avec, en tout premier lieu, le charron François Janin tordant le fer comme les Janin courbaient le bois de père en fils.

Faut-il regretter que le père Rayssiguier n'ait pas eu le temps d'aborder la conception d'une maison de retraite et d'une maison du garde pour achever le visage de l'ermitage? Peut-être pas. Saint-Rouin a perdu la chance de deux œuvres de qualité; tel quel, il accueille et baptise le vœu de Valéry : « Il faudra bientôt construire des cloîtres rigoureusement isolés, où ni les ondes ni les feuilles n'entreront; dans lesquels l'ignorance de toute politique sera préservée et cultivée. On y méprisera la vitesse, le nombre, les effets de masse, de surprise, de contraste, de répétition, de nouveauté, de crédulité. C'est là qu'à certains jours on ira, à travers les grilles, considérer quelques spécimens d'hommes libres ! »

Fr. D. Bonnet O.P.

Nous recommandons vivement aux personnes qui s'intéressent à l'histoire des mœurs chrétiennes et à la sociologie religieuse le remarquable ouvrage (anonyme), du P. Denis Bonnet : *Histoire de l'ermitage et du pèlerinage de Saint-Rouin*, Presbytère des Islettes (Meuse) et Librairie Saint-Paul, 6, rue Cassette, Paris-6e.





La Chapelle et la Forêt

L'architecte ayant lui-même expliqué ses intentions, la première chose à faire en présence de l'œuvre est de l'écouter. Le Père Rayssiguier présente en mai 1954 à l'évêque de Verdun, Mgr Georges-Marie Petit, un « rapport technique » qui a été publié (1). En voici les principaux passages :

L'ESPRIT DU LIEU. « Faire un pèlerinage, c'est essentiellement venir sur un lieu en cherchant, par le contact même de ce lieu, à communier plus concrètement avec un événement qui s'est passé, et à le pénétrer plus profondément.

« C'est pourquoi il ne faut pas seulement considérer un lieu de pèlerinage comme un lieu de rassemblement commode de foules, auxquelles on fera faire ou entendre des choses choisies arbitrairement et qui pourraient être faites ou dites n'importe où, mais comme un lieu où l'on a l'occasion de se former et de revivre un peu à la façon de ceux dont on y vénère le souvenir.

« ...Il convient à un lieu comme celui de l'ermitage de Saint-Rouin à Bonneval de nous ramener de façon pivilégiée vers la grande époque de l'Eglise que fut le VIIe siècle : l'esprit le plus authentique

(1) En vente à Saint-Rouin.



de notre civilisation actuelle s'en trouve parfois très proche et il est bon, du point de vue apostolique, de développer quelques centres comme celui-ci où nos élites, chrétiennes ou non, si déroutées par les siècles derniers et les formes qu'ils ont créées, retrouvent beaucoup plus directement à leur portée l'essentiel de l'esprit de l'Eglise. »

EMPLACEMENT DE LA CHAPELLE ET MATÉRIAUX

« La forêt d'Argonne, dans laquelle on est plongé, ne doit évidemment pas être, poursuit le père Rayssiguier, un cadre différent du tableau. Pour le recueillement, il était indiqué d'éloigner la chapelle du bâtiment où s'agitent les visiteurs, et du parking, de n'en faire qu'un tout avec la « cathédrale de verdure », magnifique lieu naturel pour la prière en foule... Les pèlerins, suivant le beau temps ou la pluie, suivant aussi leur nombre, méditeront et prieront, seuls ou rassemblés, soit dans la chapelle, comme saint Rouin se réfugiait dans son oratoire ou sa hutte, soit dans la cathédrale, comme saint Rouin chantant ou priant marchait ou s'arrêtait dans la forêt romaine. » Ainsi vint tout naturellement l'idée d'ériger la chapelle sur un pli de terrain qui s'élève audessus de la « cathédrale de verdure », et où se trouve la tombe du dernier ermite, le vénéré Père Chatelat.

Il faut grimper par un mauvais petit sentier, ou sur le sol en forte pente. M. l'abbé Hannequin, curé des Islettes et chapelain de pèlerinage, fait observer très bien : « L'édifice est difficile d'abord. Dieu l'est davantage. Il ne suffit pas d'entrer dans un lieu saint pour l'y trouver. Il faut auparavant



rompre avec les affaires du monde, recueillir ses puissances éparpillées et élever son âme disponible. »

Deux données décisives : la chapelle, « isolée par plusieurs kilomètres de forêt, de tout village et du curé qui en a la charge, doit rester fermée chaque année d'octobre à Pâques et ne nécessiter aucun souci d'entretien. Puis l'humidité, (cette terrible humidité de la forêt d'Argonne qui a détruit la chapelle précédente.) Elle entraîne « l'essentiel des principes de construction adoptés, du point de vue des matériaux comme du point de vue de la forme. Matériaux indifférents à l'humidité et au gel : le béton ; le verre ; des métaux inoxydables ; un matériau synthétique, imputrescible et insonore pour le toit ; une étanchéité sur le toit. » Quant à la forme, les pilotis assurent le meilleur isolement du sol trop humide ; le voisinage des grands arbres et le mouvement du terrain font chercher des proportions telles que la forme ne lutte pas avec les hautes verticales naturelles et qu'elle se dégage résolument ; le meilleur écoulement des eaux, fort abondantes en ce pays, et l'évacuation des nombreuses feuilles appellent la terrasse étanche, légèrement inclinée (5 % — très large tuyau de vidange dissimulé).

Remarquez combien le souci de l'étanchéité a fait accuser le contraste entre la faible hauteur intérieure de la chapelle, dont le plafond est presque au ras de la fenêtre carrée, et l'élancement extérieur de son abside.

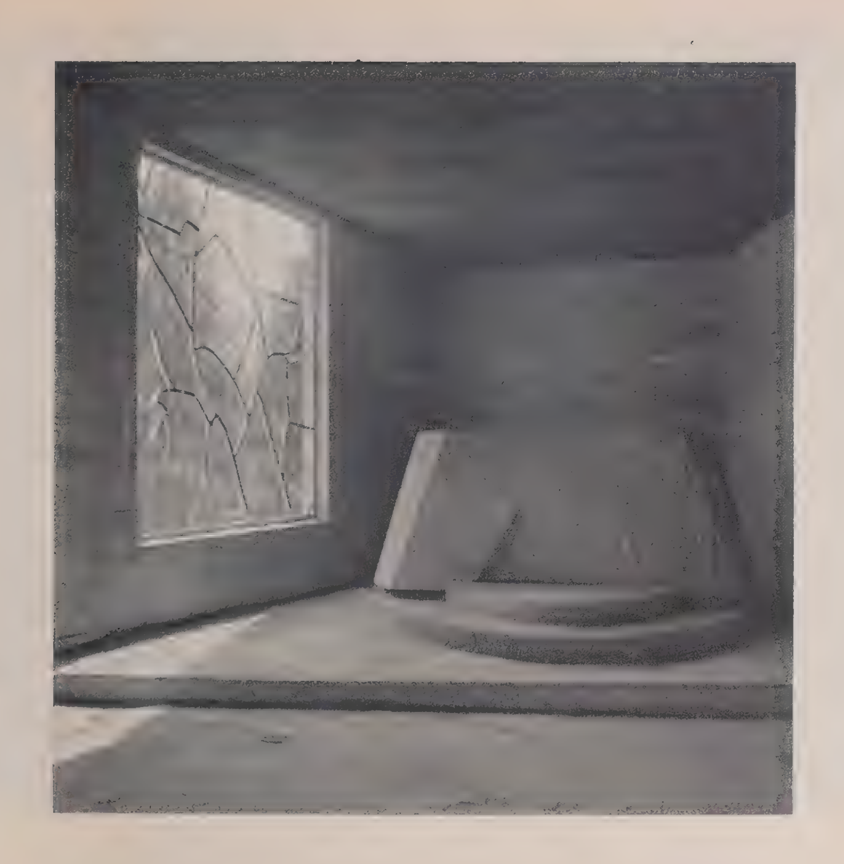
Employé le plus économiquement, le béton « conduit à des formes proches de celles des constructions en bois, ce qui est loin d'être déplacé au sein même d'une forêt et pour célébrer un ermitage qui ne devait pas être en pierre. »



LE PLAN

Il faut pouvoir accueillir de cinquante à quatre-vingts personnes qui resteront debout pendant la messe. On veut solenniser l'autel (il est une énorme masse faite de trois blocs en grès des Vosges, pesant ensemble douze tonnes). Il doit être à deux faces. Il faut donc un sanctuaire profond, et le mur terminal n'a pas besoin d'être large; la moindre largeur de ce mur contribuera à faire paraître l'autel plus ample. Vers l'entrée, il faut la place d'une petite sacristie (parce qu'on est loin de l'abri du pèlerin), d'un confessionnal, d'un baptistère et d'un petit vestibule. Ces quatre éléments exigent un développement en largeur. Voilà déjà qui suggère un plan en trapèze. La forme est confirmée par le vœu de masser le plus possible les fidèles, au lieu de les éloigner de l'autel dans un espace qui serait trop allongé en couloir. Le mouvement des murs latéraux contribue à porter les regards sur l'autel.

« Le plan définitif issu de ce schéma de base est asymétrique. L'implantation portait en elle-même un manque de symétrie (terrain, lumière), mais une asymétrie générale a été affirmée dans le bâtiment afin d'obtenir un meilleur développement



des formes et une plus grande concentration de l'ensemble. D'autre part, quoique la composition du bâtiment soit fondée orthogonalement sur l'axe médian de l'entrée et de l'autel, le volume d'ensemble n'est pas, en définitive, axé mais centré, et centré sur l'autel. »

ESPRIT DE L'ŒUVRE

Les lecteurs de cette revue sont assez préparés pour que la seule vue des photos, mise en rapport avec les explications du Père Rayssiguier, leur montre l'objectivité avec laquelle il a reconnu les données du problème et fait de leur solution un *acte religieusement posé.* Il a cherché *avant tout,* dit-il, *à s'intégrer dans l'ordre de la Création, jusque dans la pureté de ses vicissitudes les plus humbles.* Mais sans doute faut-il insister sur le fait, qu'ici la rigueur ne fut pas la systématisation trop stricte ou trop compliquée que l'on pouvait craindre de cet homme, épris de géométrie et adonné à d'incessantes spéculations. On a écrit que sa chapelle est « bourrée d'intentions, de symboles, de rapports mystérieux et de nombres incantatoires », qu'elle est « un mystère artistique autour du mystère chrétien ». Mais non ! les « nombres » sont assurément partout et opèrent leur « incantation », mais en eux seuls est le « mystère », et point n'est besoin d'y être initié pour en éprouver l'effet. Leurs rapports se résolvent en une musique des plus simples et claires. Un instinct certainement oriente leur jeu. Quant au symbolisme, il est tout direct et sensible. Il consiste dans la correspondance de la qualité plastique à la destination de l'œuvre, à l'esprit de l'érémitisme et à l'ambiance de la forêt. Laissons les esprits subtils chercher des intentions ésotériques. Ils en trouveront comme on voit, si l'on veut, des formes dans les nuages. L'auteur nous a formellement prévenus qu'il ne s'agit que d'une *qualité globale.* Il l'a atteinte à force de se pénétrer



des données en cause, et de cette qualité nous devons à notre tour nous laisser pénétrer lentement.

Voici ses propres termes : « Cette chapelle doit être le signe d'un ermitage en forêt, et donc chercher à être matériellement ascétique et formellement mystique.

« Aussi, la pauvreté teintait le programme à remplir (1) : pas d'électricité, pas de chauffage; ni eau courante; ni toilette; pas d'instrument de musique; pas de sièges pour les fidèles. Et aussi, pour rappeler une atmosphère aussi dépouillée que celle recherchée par saint Rouin à Bonneval, pas d'images au mur, ni de ces décorations superflues qui entraîneraient la distraction d'un ermite tout en ne lui apportant plus rien. Enfin, réduction au maximum des frais de construction en tenant compte, dans la mesure du possible, de facilités fournies par certaines ressources locales.

(1) Nous ne coupons ici que des indications sur ce programme, déjà rapportées plus haut.

« Un autre point touche à l'esprit dans lequel a été conçue la nouvelle chapelle : son intégration dans le paysage de Bonneval. On ne peut, à ce sujet, dire grand-chose; car ce qui assure l'accord profond des formes architecturales avec les formes naturelles du lieu où l'on édifie ne peut relever d'une fidélité littérale à une nomenclature qui prétendrait en analyser les composantes : c'est une qualité globale qui se laisse pénétrer lentement sur place et doit informer tout l'ensemble des plans, quelque différent qu'il soit, en ses éléments, des constructions élevées auparavant en ce même lieu. »

L'IRRUPTION DE L'ENFANCE

Une chose assez étonnante fera le mieux percevoir combien la valeur symbolique consistait pour le Père Rayssiguier dans une qualité sensible, non dans des particularités dont on aurait à



déchiffrer les significations. Il y avait à Paris une petite Japonaise, appelée Kimié Bando, âgée de dix ans en 1955. Elle faisait des centaines d'aquarelles, comme l'oiseau chante, qui émerveillaient par leur justesse vive, leur musicalité. Le Père Rayssiguier lui montra la maquette de la chapelle. Elle la retoucha à son idée. Elle voulut carrés les pilotis qui étaient ronds. Elle mit des irrégularités dans la grande fenêtre carrée, et dans la triangulaire qui était rigoureusement équilatérale, dans la petite rectangulaire et la petite carrée de la façade. Elle voulut pentagonal le gratte-pieds. Elle donna sa forme définitive à l'autel. Elle inventa la drôle de fenêtre en forme de flamme qui éclairera les fonts baptismaux. Elle fit le clocher avec les ouvertures vivantes qui en trouent les faces, pour que le son se propage. Elle traça sur les façades les grandes lignes capricieuses, maintenant creusées dans le béton, qui se confondent ici ou là avec les cheminements de vraies branches. Tout cela était si heureux que l'architecte l'accueillit avec joie. Irruption de l'infaillible enfance dans le volontaire labeur de l'adulte. L'abbé Hannequin croit entendre les fantaisies du trompettiste, qui dans un jazz, improvise sur le rythme du batteur.

Plus tard, Kimié Bando improvisa dans la chapelle elle-même le dessin des ferrures qui devaient porter les vitraux, inspiré *sans pléonasme* par les branches sur lesquelles il se profile, et le dessin du gratte-pieds qui dialogue avec les racines proches. Elle fit les vitraux eux-mêmes.

Chance rare, en dépassant l'enfance, elle n'a pas perdu ses dons plastiques. Ils ont une ampleur puissante, nous en avons vu des preuves. Espérons qu'elle va maintenant sculpter l'autel, auquel le P. Rayssignier a donné cinq centimètres de trop tout autour, pour qu'elle le creuse.

Enfin Szekely façonna la puissante porte de telle façon que des pèlerins, quand ils la trouvent fermée, puissent plonger leurs regards dans la chapelle par le vide horizontal, entre ses battants.



LES VITRAUX

Lorsque je vins pour la première fois à Bonneval, durant l'été de 1957, les fenêtres s'ouvraient toutes franches, n'avaient pas même leurs ferrures. Ces grandes vues sur les arbres étaient si admirables que l'idée de les fermer par des vitraux nous paraissait une erreur déplorable à l'abbé Alfonso Roig et à moi. Il ne faut que des glaces sans tain, d'une seule venue, scellées directement dans le béton! Quel décor plus sacré que la nature? Si l'on compose pour les édifices du culte une atmosphère intérieure retranchée de l'environnement, c'est parce que celui-ci est d'ordinaire profané par l'agitation des hommes et ses discordances. Mais quel cantique à la gloire de Dieu font entendre dans la chapelle ces feuilles qui frémissent dans les arbres jaillis du bas de la pente, cette lumière d'un côté tamisée, de l'autre répandue largement, l'épaisseur de toute cette forêt que l'on perçoit profonde, mystérieuse! La forte prédominance des pleins, l'ombre du plafond bas ferment avec rudesse l'espace du recueillement. Le cercle, le carré et le triangle animent d'autant mieux de leur diversité l'architecture que ces trois formes primordiales s'affirment dans l'absolu de leur netteté. Il nous paraissait outrecuidant de pré-

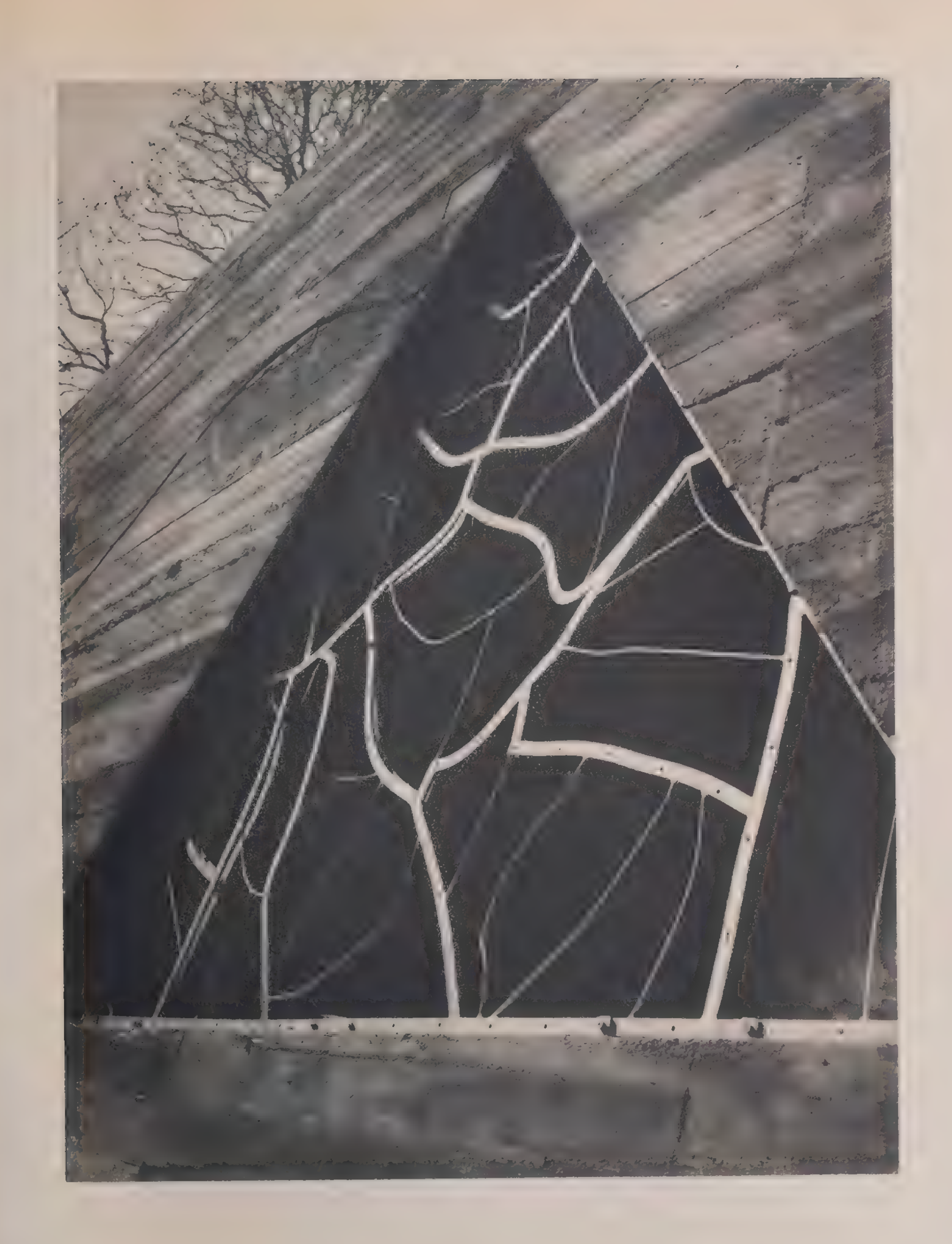


tendre qualifier la lumière mieux que ne font les feuillages.

Grande était donc mon appréhension lorsque, retournant à Saint-Rouin cette année, je savais que je trouverais les fenêtres fermées par des vitraux. Mais, dès le seuil, l'enchantement! Atmosphère magique. Très sombre, car des verres de forte « valeur » s'ajoutent à l'enveloppement des feuillages. Dans cette obscurité, les verres clairs jettent leurs feux. Ces vitraux sont faits de verres transparents; aussi, la forêt apparaît-elle au-delà des parois. Le miracle est qu'elle impose sa présence avec autant de réalité précise que si on l'apercevait à travers une vitre blanche et qu'en même temps elle se fait rêver. Car dans ces vitraux prédominent les verres clairs, tandis que les verres sombres comptent énormément, faisant une jonchée de feuilles mortes qui glissent, très clairsemées et paisiblement réparties devant le spectacle de la forêt. Les verres les plus transparents sont verts, si bien que les arbres apparaissent plus verts encore qu'ils ne sont, et cette étrangeté est comme une fraîcheur. Les bleus et les gris violacés font aussi des échappées très vives sur l'extérieur. Les rouges sont les plus soutenus, presque opaques; il y a même des noirs. Les jaunes, très clairs, sont néanmoins peu transparents.

Les vitraux jouent donc ici, comme à Vence, à clore et à ouvrir tout ensemble. Mais selon un procédé très différent. Matisse a fermé sa chapelle avec les verres jaunes qu'il a choisis translucides mais non transparents, dépolis, tandis qu'on voit au dehors, à travers les deux autres couleurs, un vert et un bleu. A Saint-Rouin tous les verres sont plus ou moins transparents, mais il en est de si sombres qu'ils interceptent presque complètement et la vue et la lumière. Quant à la matière, ils sont homogènes, au lieu d'offrir les deux espèces tranchées de Vence. La différence de ces partis correspond à celle qui existe entre le ciel de la Méditerranée et une ambiance d'épaisses frondaisons. Ici les modulations sont fort complexes dans une grande variété de tons. Il va sans dire que l'atmosphère que créent ces vitraux change





beaucoup avec les heures du jour et avec le temps.

Dans les ferrures d'un si beau dessin arborescent les plombs sont comme de fines ramures. C'est une charmante invention que ces ferrures si libres, substituées à celles, rectangulaires, qui d'habitude divisent les vitraux en panneaux réguliers. Au dehors, elles sont légèrement brillantes sur le fond sombre des verres. Nos photos permettent de voir combien le tracé en est magistral, étonnant de la part d'une enfant.

Le Père Rayssiguier a voulu cette animation de son architecture qui sans doute dépasse ses espérances. Il aurait aimé la grandeur quelque peu sauvage de la porte.

LA « QUATRIÈME DIMENSION », « L'ESPACE INDICIBLE »

Quelle est la cause de notre joie à Bonneval? Ce que Le Corbusier appelle « la quatrième dimension » ou, dans un édifice, « l'espace indicible ». Cette « dimension » nous émeut dans bien des œuvres de la nature et dans celles que firent habituellement les hommes jusqu'en plein XIXe siècle (lorsque, du moins, elles demeuraient, en cette mauvaise époque (1), les fruits d'arts modestement populaires). L'enseignement académique l'a interdite; la perversion progressive du goût public y a rendu insensible.

Le Père Marie-Alain Couturier écrivait pour lui-même en 1948 : « Devant l'invraisemblable montée de la marée de médiocrité, de vulgarité et de laideur qui envahit universellement le monde, on n'a plus de refuge que la mort ». Dieu soit loué ! Il y a pourtant une issue, et le Père Couturier la connaissait bien : délivrer, en dépit de tout, la « quatrième dimension », ouvrir « l'espace indicible » ! Mais combien la pressentent et en savent le prix? Parmi ceux qui le savent, combien ont le courage de le payer? Qui le paye risque néanmoins ces « 50 % de chances d'échec » que reconnaissait aussi le Père Couturier. Et qui réussit est contesté, bafoué.

Le prix se paye au plus intime du cœur, puisque c'est là que s'ouvre « l'espace indicible ». Il s'agit — les mots sont encore de Le Corbusier — d'« étendre vers l'illimité la limite même des sensations ». Le principe en est dans une présence vive de l'âme, esprit et sensibilité ne faisant qu'un, présence tellement plénière en sa vérité que l'on parvient à réagir d'un même mouvement, par une composition simple, aux suggestions du site, aux appels des fonctions que l'œuvre devra remplir, des fins spirituelles qu'elle fera atteindre, et aux conditions les plus matérielles à satisfaire.

Cette aventure suppose une imagination dégagée des schémas conventionnels, surtout de ceux qui sont de mode; il n'y avait là pour le Père Rayssiguier nulle difficulté, mais la plupart des architectes coulent commodément dans ces schémas leurs conceptions. La réussite suppose aussi que l'on est possédé de l'esprit auquel on espère que l'œuvre contribuera à élever les fidèles; la tentation est constante, soit de flatter leurs penchants, soit de les heurter à plaisir; quiconque reçoit mission d'élever ses frères à Dieu doit atteindre une très haute tension spirituelle; il est difficile de la garder pure, pure surtout de la violence intérieure qu'elle ne cesse de faire à qui tente de la soutenir; elle est difficile à maintenir en la dilection et les béatitudes évangéliques. Là est le principe de la terrible ascèse que comporte une création spirituelle. Cette ascèse doit ne faire qu'un avec l'effort de lucidité rigoureuse et la disponibilité aux suggestions du rêve, avec l'effort de l'intelligence qui s'informe, juge, combine, et la libération des énergies inventives qui viennent des profondeurs.

Il ne saurait être question, au sujet de cette petite chapelle, de développer comme elles le mériteraient ces remarques. Nous espérons qu'elles orientent vers le point secret de cette présence spirituelle où l'œuvre naît, « débordant » son programme. « L'évasion illimitée, dit Le Corbusier, est provoquée par une consonance exceptionnellement juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée, c'est une victoire de proportionnement en toutes choses ». Nous espérons en avoir assez dit pour que l'on aperçoive les points sur lesquels les facteurs à l'œuvre dans le monde actuel risquent fort de produire une cassure, comment ils conspirent à nous rendre grossièrement satisfaits des expressions qui nous dispensent de l'éveil intérieur et qui trahissent les valeurs. Le monde d'aujourd'hui fait à la vie du « cœur » des conditions trop difficiles, et là est la raison de toutes les raisons pourquoi l'on ne peut espérer en art sacré que « des miracles ». Mais l'on voit aussi comment ils sont possibles. On voit à quelle profondeur la chapelle de Saint-Rouin est exemplaire : nullement en ce qu'elle appellerait l'imitation — quelle sottise ! — mais en ce qu'elle est née comme un acte particulièrement intègre et intégral. « L'image de Dieu » l'a créée en vertu d'une telle présence d'elle-même qu'elle rend sensible la présence de Dieu.

fr. P.-R. Régamey O.P.

(1) Bien entendu, le XIXe siècle est une très grande époque si l'on n'en voit que les sommets. Nous pensons à ce qu'il a fait du décor quotidien de la vie et aux produits de l'enseignement officiel.





Le public et la Chapelle

Du 15 août 1956 au 3 août 1960 un livre était à la disposition des visiteurs de Bonneval, invités à y inscrire « leurs critiques ou leurs louanges ». Soixante-dix grandes pages en furent couvertes d'observations durant les quatre belles saisons. Ce n'est pas énorme. Encore ne tiendrons-nous pas compte des avis relatifs aux expositions qui furent organisées dans le bâtiment de l'ermitage : en 1957, arts populaires d'Argonne (1); en 1958, la Vierge dans l'art lorrain et champenois; en 1959, art sacré contemporain (2). Nous retiendrons seulement les opinions exprimées au sujet de la chapelle.

Ce document paraît assez représentatif des réactions du public actuel à une création tout ensemble modeste, de grande classe et d'abord insolite. Voilà dans quel climat les œuvres doivent naître et tenter de remplir leur rôle, ce rôle qui voudrait être tout de communion entre elles et les fidèles qu'elles accueillent.

Cette communion a-t-elle bien la qualité et la profondeur qu'il faudrait, quand le jugement est commandé par un parti pris de modernité? Dès la première page : « Ravis de la chapelle ultra-moderne! » Sur la troisième on lit : « Réalisation d'avant-garde. » Un visiteur qui survient prend cela pour un blâme. Il note au-dessous : « Que l'avant-garde devienne le désir de tous! » Et les applaudissements se multiplient, en cet été 1956, mêlés aux plaintes et aux cris que nous allons faire entendre : « Une chapelle audacieuse qui fait revivre le temps des moines », — « construction audacieuse, style vraiment nouveau », — « style vraiment original », — « très moderne » (cette fois, est-ce un éloge?). L'année suivante, un routier (croix de Jérusalem après sa signature) dégage la philosophie de la chose et même, si vous voulez, sa théologie : « Il est normal que l'Église marche avec son temps! » Au-dessus d'une autre signature avec croix de Jérusalem, on lit : « La chapelle est formidable! C'est bien de trouver quelque chose du côté religieux, ça prouve que les chrétiens aussi évoluent. »

Avec quelle mélancolie et quel sourire, un vieux comme le recenseur de ces opinions y retrouve l'optique qui était la sienne dans les années 20! Alors naissait un « art religieux moderne ». Maurice Denis, le cher Maurice Brillant, le Père Doncœur, mon maître Paul Jamot faisaient valoir les droits de l'Église à un art vivant. Après quarante ans, cette vie ne va pas encore de soi! « Ce qu'il faudrait, c'est du classique », écrit un pèlerin en juin 1957. Pas de condition plus malsaine que celle où la nouveauté n'est pas un caractère tout naturel, où les uns la refusent, où d'autres la prennent pour but.

J'épie l'apparition des mots inévitables, des deux formules les plus caractéristiques du drame. Elles viennent assez tard, en juillet et août 1959. L'une est l'avertissement du curé moyen (chose remarquable, jusqu'alors les observations de la plupart des prêtres étaient élogieuses, surtout du clergé des environs — sans doute les mécontents gardant le silence). Un prêtre juge donc prudent de prévenir: « Ce témoin extrêmement moderne est inaccessible au

(1) Elle recueillit tous les suffrages, dont le « témoignage de la plus profonde admiration » de M. Georges-Henri Rivière, conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires, exprimant « l'espoir que Paris suive cet exemple ».

(2) Un tollé presque général.



petit peuple. » — Quel nœud d'équivoques! Prend-il son parti du fait? Ne va-t-il pas même jusqu'à l'ériger en dogme? Exige-t-il de ne rien faire qui ne plaise d'emblée « au petit peuple »? Condamne-t-il ainsi toute création? Mais ne cède-t-il pas à une tentation spécifique du clerc, celle de penser : « Je n'y comprends pas grand-chose, donc ceux « qui n'ont pas ma culture » n'y comprennent rien du tout; moi, j'ai la force de soutenir l'épreuve, mais pitié pour ces petits qu'on scandalise ! » — Hélas ! que peut-on faire dans un monde où tout invite à « comprendre », quand il n'y aurait qu'à contempler avec naïveté! Un monde où l'on pose les problèmes en termes de plus ou moins « extrême modernité ! » Allons au fond des choses : un monde où l'on s'aliène tellement de soi-même dans ces agitations de passions et d'idées que l'esprit n'y est plus pour reconnaître une présence de l'esprit ou qu'il la ressent comme une injure. Il n'y a plus qu'à compter, pour faire agréer les œuvres, sur l'émoussement des sensibilités et sur les désaffections qui suivent les engouements de la mode. C'est ce qu'implique la seconde formule : « Dans cinquante ans, déclare un monsieur qui a sans doute médité sur la philosophie de l'Histoire, tout cela paraîtra banal et classique. »

En attendant, les agressivités diverses explosent. Dès le mois d'août 1956 ce sont deux personnes « cultivées » qui s'indignent : un maître des requêtes au Conseil d'État et le directeur d'un collège catholique. Ils ne semblent pas s'être donné le mot pour s'élever vers Dieu en « suppliants parallèles » : ils ont exhalé leurs plaintes sur leurs cartes de visites qu'on a collées l'une à côté de l'autre dans le registre : « Mon Dieu, s'écrie l'un, pardonnez à vos fidèles et à vos prêtres la laideur qu'ils créent au sein de vos beaux paysages. De passage à Saint-Rouin et, hélas! à ce qui veut être une chapelle! » L'autre fait de l'esprit dans sa prière : « Mon Dieu qui commencez à délivrer votre clergé séculier du Saint-Sulpice, délivrez votre clergé régulier du Saint Cubisme! »

Quelques mois après, « un catholique, un fervent des arts » appellera la miséricorde du Seigneur sur les coupables : « Que Dieu vous pardonne de massacrer ainsi la nature qu'il a faite si belle! » La compétence artistique, à son tour, ne peut s'abstenir et porte bien entendu sa condamnation. D'un « ancien élève des Arts Déco » : « Dans ce site qui méritait de devenir lieu de pèlerinage, il y avait cent chapelles possibles, mais pas celle-là ! » Autre compétence : « un ingénieur en construction »; il inscrit cette sentence : « Cadre splendide avec son chemin de croix — ce chemin de croix infâme! — gâché par une construction moderne sans style et mal située ».

Maintenant, dégageons un petit florilège :

Premier abord choquant; c'est un cercueil sur pilotis. (Au fait, un psychanalyste aurait sans doute des remarques intéressantes à faire sur les réactions de ces gens — leurs « abréactions » — choqués par l'œuvre.)

J'avoue humblement ne pas comprendre le mystère de ce blockhaus. Pouvez-vous m'aider à comprendre? Mais, cher Monsieur, vous n'y « comprendrez » rien tant que vous voudrez y voir un blockhaus et y soupçonnerez un mystère.

J'aimerais comprendre.

Vous vous foutez du peuple chrétien ! Par pitié, enlevez la !

Je suis un catholique pratiquant, et on m'a appris à vénérer notre religion dans des lieux qu'on appelle une église. Je ne suis pas habitué à assister à la messe dans des endroits aussi grotesques.

Je me suis trouvé dans la chapelle comme devant un tableau de Picasso, perplexe. Pour sûr, l'évocation de Picasso était inévitable. La voilà. C'est gentil qu'elle ne soit ni indignée, ni sarcastique mais seulement « perplexe ». Une chose nous étonne, c'est que du diable lui-même il ne soit nullement question sur aucune de ces soixante-dix pages.

Je donnerais volontiers quelque chose pour que cette chapelle ne soit pas achevée. A quoi un autre ajoute : **C'est l'avis de beaucoup.**

Un monsieur, qui habite un très beau quartier à Paris, est plus énergique, dès septembre 1956. Il laisse sa carte avec cette mention : **Bon pour mille grammes de plastic pour faire sauter cette horreur.** A ce propos, avouons un autre étonnement. Il se trouve que la note politique manque presque totalement dans cet album. C'est une chance insigne. Penser passionnellement en termes de « droite » et de « gauche » est congénital chez le Français moderne. Déjà Delacroix et Manet, ces grands bourgeois, passaient pour socialistes aux yeux de leurs contem-







porains, à cause de la peinture qu'ils faisaient. Aujourd'hui, lorsqu'une œuvre d'art paraît « avancée » on y flaire une compromission avec le bolchevisme. Ici, curieusement, c'est le contraire. Un groupe de routiers venus d'Alger fait un camp du 5 au 21 juillet 1957 et ces jeunes gens s'enthousiasment pour la chapelle. Alors, tout ce qui sort de leur plume c'est ceci : « **Il faut de tels édifices pour sauvegarder l'Algérie francaise.** »

Horreur ! cette chapelle est une véritable horreur ! Comment un ermite n'est-il pas dégoûté devant un tel bâtiment !

Original? On se le demande. C'est toutefois quelque peu choquant. Côté artistique? Néant. Tout comme l'architecte est censé viser à « faire moderne », on se figure qu'il court après l'originalité.

Cette chapelle est une chapelle touristique, beaucoup trop excentrique. Ainsi, le ton monte : l'originalité devient excentricité! Du coup se déclenche un autre grief inévitable : le tourisme. Comme si tout objet de curiosité ne provoquait pas aujourd'hui un afflux de touristes, que ce soit Chartres, Versailles, Montmartre ou le Palais de la Découverte! Qu'y faire? Faudra-t-il qu'à l'avenir les églises soient systématiquement médiocres par souci de n'y attirer personne?

L'hermite (sic) **doit être seul pour prier, retiré du monde, tandis que c'est une chapelle qui attire les gens par son excentricité ! C'est une chapelle touristique. Voilà son défaut.** Les thèmes donc, musicalement, s'amalgament et s'amplifient. Puissance du mythe de saint Rouin toujours présent dans sa solitude!

Un caisson perforé, fêlé, biscornu, qui peut nous faire réfléchir sur la fragilité des institutions humaines en matière d'église,

Que de mystères, que d'inconnu, pour ceux qui ne peuvent pas comprendre !

Comprendre... comprendre... comprendre!... « Il devrait y avoir constamment un religieux capable d'enseigner les diverses significations que nous démontrent toutes ces formes » (On imagine assez bien cette parole proférée par le Père Ubu.) Reposons-nous en écoutant les enfants. Quatre seulement ont marqué leur avis de leur grosse écriture : « C'est beau. Françoise Bardot, 7 ans. » — « La chapelle est très jolie. Laurette K., 12 ans », — « Une chapelle belle, Elisabeth, 6 ans » — « Je trouve la chapelle bien jolie. Malgré tout, ses formes sont bizarres, Martine, 9 ans. » — Petite Martine, quelles chapelles as-tu vues jusqu'ici?

« Bizarre. » Tels ou tels prêchent l'accoutumance. « Il est bon de dissiper la première impression, quelque peu brutale au premier abord, par des visites répétées. » — « Je commence seulement à apprécier. Ne vous fiez pas à la première impression. » — « Ma conviction est grandissante après chaque visite. » — « A la seconde visite, la chapelle est moins choquante, c'est une affaire d'habitude et d'éducation artistique, et je ne demande qu'à être convaincu. » — « Après le premier choc, on s'y fait. Dans un an, avec un peu de bonne volonté, le site étant tellement beau, sans doute trouverai-je l'ensemble très bien. » — « Il est certain, enchaîne aussitôt un autre visiteur, que nous nous ferons à ces lignes modernes. » Hélas, à quoi ne se fait-on pas! On compte, pour « s'y faire », sur l'habitude et sur le site. C'est curieux, on confond toujours cette accoutumance trop matérielle, aidée d'impressions étrangères à l'œuvre, avec l'*accommodation* qu'exige de tout notre être une œuvre d'art, comme l'obtient de nos yeux une nouvelle distance ou une différence dans l'intensité de la lumière. Si des visiteurs prennent garde à l'avertissement que quelqu'un leur fait : « Il ne suffit pas de passer pour sentir tout ce que cette chapelle apporte », pourquoi semblent-ils l'entendre comme l'invitation à de nouvelles routines qui leur feront tolérer n'importe quoi, Saint-Rouin d'abord, puis ses imitations, si par malheur on en commet?

C'est tout naturel que nos contemporains soient déconcertés à première vue par la chapelle Saint-Rouin. Leurs habitudes visuelles sont si fausses! Mais, quand on les invite à s'arrêter, à se laisser faire tout simplement par l'œuvre, comment un si grand nombre restent-ils insensibles à ses qualités, comment, chez beaucoup d'entre eux, excite-t-elle l'agressivité que l'on a entendu tout à l'heure

s'exprimer? Cela est vraiment consternant. Le contraste n'est-il pas trop douloureux entre leurs propos et les photos qui illustrent ces pages? Voilà qu'un prêtre écrit : « Indigné, étonné, presque conquis. » Entrons dans la psychologie que lui ont faite l'art qu'il croit traditionnel et le « moderne », entrons-y assez pour comprendre son indignation première et puis son étonnement. Mais comment ne va-t-il pas jusqu'au silence de l'admiration? Ce « presque conquis », c'est la formule typique de la fausse civilisation, de la fausse culture, de la bienveillance molle qui font se dérober le sol où un art créateur devrait trouver les fondements sociaux indispensables à son développement. Que fera-t-on jamais avec des « presque », surtout mêlés à tant de « non »? Le Père Couturier l'avait bien vu : on ne peut espérer en notre temps que des *miracles*. Et, lorsque des circonstances exceptionnelles les permettent, voilà comment ils sont reconnus.

Cependant, les êtres simplement disponibles pour l'œuvre en ressentent les vertus. Il est émouvant d'entendre dans le tumulte les voix justes et graves qui disent leur joie. Réunies, elles expriment, nous semble-t-il, les diverses significations de cette œuvre qui vaut sur plusieurs registres. Cette expression est souvent maladroite, ne nous en étonnons pas : cela ne tient pas seulement à ce que les visiteurs ne sont pas pour la plupart maîtres du langage, mais surtout à ce que notre accord avec l'architecture nous invite au même silence que la forêt. Il y a une prime pour les passions agressives, elles jaillissent d'elles-mêmes en reproches. Le recueillement, l'épanouissement spirituel, la stimulation profondément ressentis peuvent très bien ne trouver que le « formidable! » du routier de tout à l'heure.

A certains vient le souvenir d'un texte qui les a frappés. Par exemple : « Je ressens devant la chapelle ce qu'a dit Jean Bazaine : Un appel joyeux et fort comme de la rivière en été. On ne se recueille pas devant une église, elle donne envie d'y plonger. » L'éveil provoqué par la chapelle suscite chez l'un quelque outrance verbale, mais comment ne pas convenir de la justesse de l'impression qui trouve cette formule assez drôle : « Ne regardez pas trop, écoutez plutôt : un immense piano à queue où la forêt accompagne l'oratorio du silence. » Chez d'autres, l'outrance est théologique, mais témoigne aussi de l'ébranlement : « Comme Dieu, un et trois » — rien de moins que Dieu! — « simple et profond à comprendre, cette chapelle attire et fait réfléchir pour élever l'âme au-dessus de la terre », ou : « Sobre, simple, dépouillée, grande, elle est semblable à Dieu ».

Parfois, une expression heureuse : « Le silence de Dieu matérialisé, dur mais plein comme la vie de l'ermite. Regardons sans rien dire, longtemps. Le Seigneur est là. » On encore : « Les mains nues sur la pierre nue et l'âme enfin sans oripeaux... L'œuvre de l'homme et la présence de Dieu. »

Et puis ce trait venu si droit du cœur : ici, note un fidèle, sa prière « fait partie de sa vie » et, souffrant de voir que tous les autres visiteurs « restent étrangers », il a cette plainte qui déchirera quiconque se sent comme lui, contemporain profond, exilé parmi tous ces contemporains de la surface : « J'aurais aimé m'unir à eux. » Maintenant ces mots tellement pleins en leur apparente banalité : « Pour un militant ouvrier désirant de toutes ses forces que la vie des catholiques soit l'expression de leur Foi, cette chapelle, où tout montre tel saint Rouin la nécessité du détachement des biens matériels pour connaître Dieu, est une œuvre de vérité qui émeut. Il y a longtemps que de tels sanctuaires auraient dû être construits. N'auraient-ils pas contribué à une plus grande sincérité de foi des chrétiens? » (Entendez-vous ce cri du « petit peuple », Monsieur l'Abbé qui croyez que « l'extrême modernité » la lui rend « inaccessible »?)

Enfin le livre a reçu plusieurs fois les notations que les fidèles y ont marquées après avoir entendu la messe dans la chapelle. Par exemple : « Voilà enfin un vrai lieu de prière — Amen! » — « Je ne suis pas croyant, et j'étais en communion d'esprit. » — « Une telle intensité de Votre présence. » Le Père Rayssiguier n'a pas en vain laissé sa vie dans son œuvre.

Fr. P.-R. RÉGAMEY, O.P.



LES LIVRES

Paul Guinard. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique.* Éditions du Temps. Paris, 1960.

On ne dira jamais assez l'importance de ce livre. Voici certes, une étude exhaustive du maître espagnol. Les historiens retourneront longtemps vers cet ouvrage comme à une source, mais le regard du chrétien y découvre un trésor.

L'œuvre de Zurbarán est un miroir de la vie spirituelle. Son œuvre est d'une telle plénitude qu'on peut la dire tout simplement chrétienne sans la restreindre au siècle où elle naquit et à la terre qui la vit germer.

Zurbarán est d'abord un imagier : il peint les mystères du Christ, il fait des images des saints pour la dévotion des ordres religieux de son temps. Rien en lui d'un peintre de cour. Il n'est pas un de ces hommes qu'on accroche dans des palais parce qu'il « représente bien », quoi au juste? La gloire de son Prince plus que celle de son Dieu. Il se refuse à ne voir dans l'image chrétienne qu'un prétexte à déploiement de son savoir-faire : il veut parler de Dieu et il le fait. Il n'est pas à l'affût de ses inquiétudes comme Goya, il ne compte pas sur l'équivoque comme le fait parfois Le Greco.

Il est le peintre de la réalité spirituelle. A ce titre il est plus qu'un imagier. Il peint des personnes, des visages, des corps modelés par la grâce, transfigurés mais jamais réduits au commun dénominateur de la fausse béatitude. Ses saints lèvent les yeux au ciel, non parce qu'ils connaissent les bons usages de la piété, mais parce qu'ils cherchent Dieu dans la foi. Peu lui importent la rudesse ou la régularité des traits : ses visages, calmes ou marqués par la douleur, sont toujours ardents. Un des secrets de Zurbarán est de nous faire comprendre que la vie théologale est au régime de la passion et les portraits qu'il nous offre sont tous marqués au feu de Dieu.

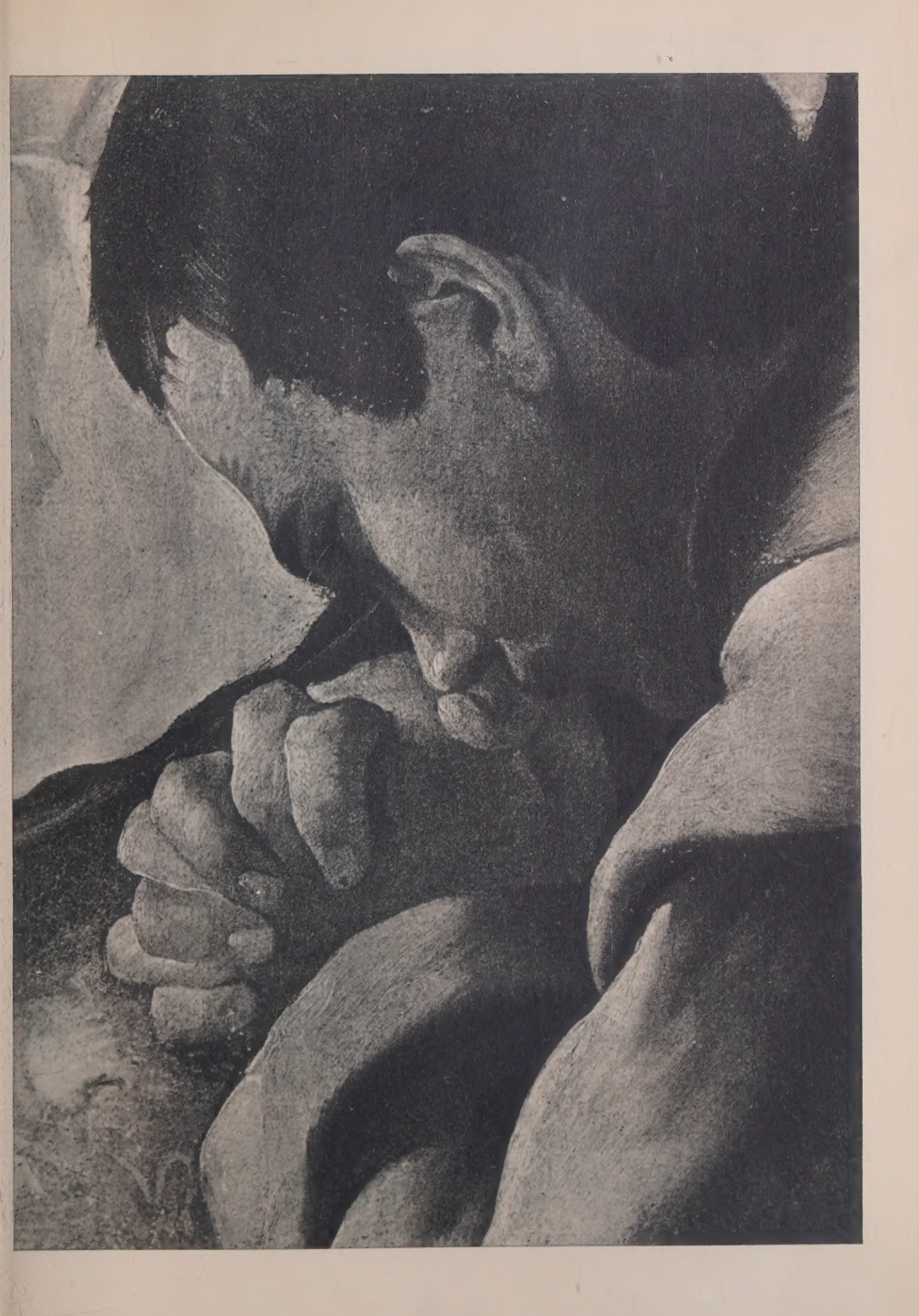
Chez Zurbarán le vêtement prend une grande importance. Ses personnages ne sont jamais *drapés*. Il refuse les lois académiques du pli païen. Ils font partie de l'âme autant qu'ils couvrent le corps. Ils sont l'image visible de la grâce, de l'*habitus* divin. Ils révèlent la sérénité de la contemplation, le tourment du martyre ou l'ordre de la chasteté. Zurbarán illustre à merveille cette théologie du vêtement que nous révélait jadis Erik Peterson. Il prend ainsi place au rang des plus grands poètes chrétiens. Nous souhaiterions voir les religieuses et les artisans chrétiens méditer longuement les œuvres de Zurbarán avant de tailler ces vêtements que l'on dit volontiers liturgiques, mais qui sont si peu sacrés. Zurbarán est, en définitive, indispensable.

Heureuse époque chrétienne qui a connu un tel créateur! De ce cri à la nostalgie il n'y a qu'un pas. Zurbarán va-t-il faire naître en nous la tristesse des regrets? Mais non, la planche 67 fait surgir une « vanité » peinte avec une incroyable audace : on ne peut retenir un cri : Braque! Au fond, notre époque a aussi des créateurs. A-t-elle ses contemplatifs comme cette Espagne du XVII[e] siècle? C'est bien la question préalable à toute querelle de l'Art Sacré.

A.-M. C.

PHOTOGRAPHIES

Monique Gauthier : p. 1, 3, 6, 12, 13, 20, 25, 26, 32; Michel Roche : p. 2, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 17, 18, 21; Karl Wiehn : p. 23, 24, 27; Eggermont : p. 4; Cocagnac : p. 15; Roger Catherineau : p. 31; Patrice Olivier : 19, 28.





L'ART SACRÉ, Directeurs RR. PP. Capellades et Cocagnac, O. P.
Directeurs de 1937 à 1954 :
RR. PP. COUTURIER et RÉGAMEY, O. P.
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin
Prix du fascicule : 2,50 NF.
Abonnements : 1 an, France : 12 NF, pour les ecclésiastiques et les communautés religieuses : 11 NF.
Étranger : 14 NF. - Abonnement de soutien : 15 NF. La Reliure Clio, Pega bleu, 24 cahiers : 5 NF.
aux Éditions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VII[e] - C.C.P. Paris 1436-36.

Imp. GEORGES LANG, Paris-19[e] - Dépôt légal, 4[e] trimestre 1961. Le Gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886